



# FORRADALMÁR, PRÓFÉTA, MELÓS

KONDOR BÉLA MŰVÉSZETE

# REVOLUTIONARY, PROPHET, WORKER

THE ART OF BÉLA KONDOR

modem:



Forradalmár, próféta, melós. Kondor Béla művészete | *Revolutionary, Prophet, Worker. The Art of Béla Kondor*

2012. november 3. – 2013. február 17. | *3 November 2012 – 17 February 2013*

Ez a kötet a kiállítás katalógusa. | *This volume is the catalogue of the exhibition.*

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ | *MODEM Centre for Modern and Contemporary Arts*  
4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.  
[www.modemart.hu](http://www.modemart.hu)

Kurátor | *curator*: HORNYIK Sándor  
Tanulmány | *study*: HORNYIK Sándor  
Szerkesztés | *edited by*: FARKAS Zsófia  
Korrektúra | *proofreading*: KÖVESI Zsuzsa  
Fordítás | *translation*: KALMÁR György  
Grafikai terv | *graphic design*: GYÖRGY Gabriella  
Fotók | *photos*: NAGY Gábor (Modem), KOGART Archívum, Kieselbach Galéria  
Külön köszönet | *Special thanks to*: KONDOR Mária, KOGART Archívum  
Nyomdai munkálatok | *printed by*: Alföldi Nyomda Zrt.  
Felelős vezető | *manager*: GYÖRGY Géza vezérigazgató | *executive director*

MODEM Modern Debreceni Nonprofit Kft.  
Felelős kiadó | *publisher*: KUKLA Krisztián ügyvezető | *managing director*

ISBN 978-963-89271-9-4

A szövegek és képek szerzői joga az alkotókat illeti. | *The texts and images remain with the authors.*


Minden jog fenntartva. A kiadó írásbeli engedélye nélkül jelen katalógus vagy annak részlete nem másolható, semmilyen formában vagy eszközzel nem terjeszthető és nem közölhető, adatrendszerben nem tárolható.  
*All rights reserved. Without the written permission of the publisher the present catalogue or its detail cannot be copied, cannot be distributed or published in any form or means and cannot be stored in any database.*

A MODEM kiállításainak kiemelt támogatója 2012-ben az E.ON Hungária Zrt. | *Sponsor of the exhibitions in 2012:*

**e-on**

A kiállítás együttműködő partnere a Magyar Nemzeti Galéria. | *Organised in co-operation with the Hungarian National Gallery.*

**MNG** MAGYAR NEMZETI GALÉRIA  
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

Támogatók: | *Sponsors*:  Emberi Erőforrások Minisztériuma | *Ministry of Human Resources*

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

**modem**





## Hornyik Sándor: Az apokalipszis motorosa Káosz és rendszer Kondor Béla világában

Van egy fotó: Kondor Béla egy motorversenyen 1963 nyarán. És van egy visszaemlékezés 1981-ből, Erdély Miklós mesél benne barátjáról, Kondor Béláról, aki a Nárcisz eszpresszóban reggelente nem feltétlenül Thomas Mannt, de nem is Juhász Ferencet olvasott (akinek munkásságát amúgy Pilinszky és Nagy László költészetéhez hasonlóan nagyra becsülte), hanem az *Autó-Motor* aktuális számát lapozgatta elmélyülten.<sup>1</sup> A képi és a szöveges reprezentációk persze mindig torzítanak, és egy-egy emléket, töredéket villantanak csak fel a művészi személyiség összetett teljességéből. E két fragmentum azonban valahol mégiscsak árulkodó. A máshová tartozó, a másféle művész figurája körvonalazódik bennük és általuk, aki tudatosan tartott távolságot az aktuális művészet (legyen az akár giccs, akár *grand art*) egészétől. Nem véletlen, hogy az évek hosszú során át gondosan épített Kondor-legendának is fontos elemévé vált a Leonardo da Vincihez mért „uomo universale” mitikus alakja, aki éppoly otthonosan mozgott a reneszánsz művészet és a modern költészet világában, mint – vérbeli realistiként – a tudományos-technikai forradalom legújabb vívmányai között.

Az 1970-es években fénykorát élő Kondor-legenda azonban mára kissé megfakult, miközben éppen az elmúlt két évtized politikai, kulturális és esztétikai folyamatai teremtettek ideális hátteret ahhoz, hogy elkötelezett pártfogója és barátja, Németh Lajos jóslata valóra váljon, és Kondor Béla a hatvanas évek egyik



## Sándor Hornyik: Biker of the Apocalypse Chaos and Systematicity in Béla Kondor's World

There is a photo: it shows Béla Kondor at a motorbike race in the summer of 1963. And there is a piece of recollection from 1981: Miklós Erdély is talking about his friend, Béla Kondor (whose art was as honoured as the poetry of János Pilinszky and László Nagy), who would sit each morning in Nárcisz Coffee House, reading. It was not Thomas Mann, however, that he read, neither Ferenc Juhász, but the latest edition of the magazine *Auto-Motor*.<sup>1</sup> Of course, these visual and narrative representations are always biased: they tend to highlight single memories, fragments from the complex totality of one's artistic personality. Still, these two fragments

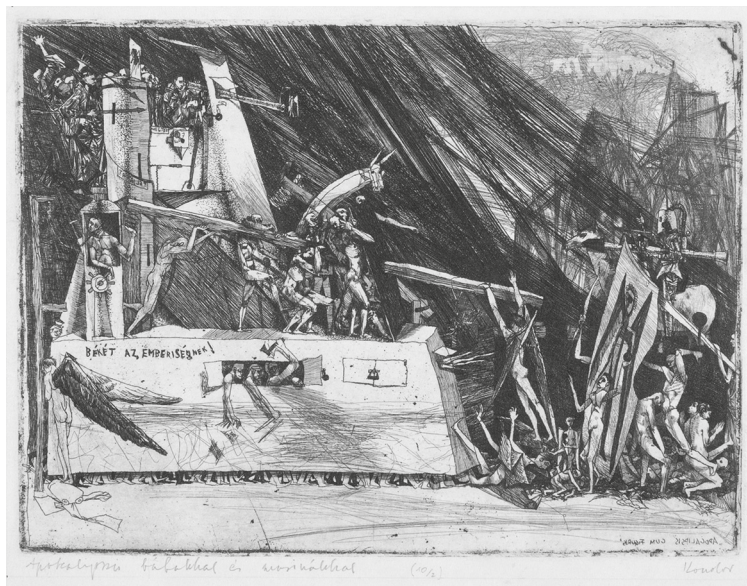
<sup>1</sup> Erdély Miklós: Kondor Béla, a korszak és az avantgárd. (1981) <http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html>.

Kondor amúgy – túl legendás zárkózottságán és magányosságán – leginkább a *Vigília* folyóirat körének tagjaival tartott fenn intellektuális és baráti kapcsolatokat. Első költeményei is Pilinszky Jánosnak köszönhetően jelentek meg, és első kiállítását is Pilinszky nyitotta meg. Költeményein poétikailag is kimutatható a fenti vonzalom, de ennek részletezése meghaladná elemzésem kereteit.

<sup>1</sup> Miklós Erdély: Kondor Béla, a korszak és az avantgárd. (1981) <http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html>.

Kondor was famous for his aloofness and loneliness. His main friends and intellectual partners were from the circles around the journal *Vigília*. His first poems were also published thanks to the poet János Pilinszky, who was also the one to open his first exhibition. This affiliation is discernible in the poetical characteristics of his poems as well.





Az atomágó felállítása | Erecting the Nuclear Canon | 1959  
rézkarc | etching | Magyar Nemzeti Galéria | Hungarian National Gallery, Budapest | 18,3 x 23 cm

legfontosabb művésze lehessen.<sup>2</sup> Ehhez azonban nem csupán a kondori világ labirintusát kell jobban megismerni, annak minden ikonografikus kellékével együtt, de Kondor helyét és szerepét is élesebben kell látni korának vizuális és verbális kultúrájában.<sup>3</sup>

A kiállítás ehhez a *forradalmár*, a *proféta* és a *melós* optikáját kínálja fel, melyek a hagyomány és a modernitás egymással összefonódó perspektíváiba helyezik Kondor grafikáit és festményeit. Az összefonódás azonban nem jelent összeolvadást vagy szintézist. Sőt Kondor esetében éppen hogy valamiféle „negatív dialektika” működik. Művészetét nem a szintézis igénye, hanem inkább annak hiánya hatja át; munkásságában ugyanis a dichotómiák és a paradoxonok, a feloldhatatlan ellentétek és a látszólagos ellentmondások tűnnek igazán hangsúlyosnak. Kondor éppen ezeket a retorikai és ismeretelméleti alakzatokat használta előszeretettel a különféle klasszikus és modern témák feldolgozása során. Művészete így valahol éppen arról szól, hogy termékeny feszültségbe helyezze a szentet és a profánt, az értelmet és az érzelmet, a testet és a

seem revealing. They outline the figure of an artist who belonged elsewhere, who was different, who distanced himself consciously from the dominant trends of art as a whole (no matter whether they were those of kitsch or *grand art*). It is no coincidence that the mythical figure of the “uomo universale” became such a significant element of the Kondor-legend, having been constructed painstakingly for so many years. This figure, inspired by Leonardo da Vinci, was as familiar with the world of renaissance art and modern poetry as – being a genuine realist – with the latest discoveries of the technological revolution.

The Kondor-legend, which had its golden age in the 1970s, has somewhat faded by now. However, it was precisely the political, cultural and intellectual trends of the last two decades that created ideal conditions for the prophecy of Lajos Németh – a committed patron and friend of Kondor – to come true: Béla Kondor has become one of the most significant artists of the 60s.<sup>2</sup> In order to understand how this happened, one does not only have to get to know the labyrinths of Kondor’s world in more detail, together with all its iconographic accessories, but one also has to see clearly Kondor’s role in the visual and verbal culture of his time.<sup>3</sup>

For this reason the exhibition offers the three lenses of the *revolutionary*, the *prophet* and the *worker*, which place Kondor’s graphics and paintings in the context of the intertwining perspectives of tradition and modernity. Intertwining, however, does not mean merging or synthesis. Quite the contrary, in Kondor’s case one may witness the working of a “negative dialectics”. His art is not permeated by the need for synthesis, but rather by its lack: the most pronounced aspects of his art are dichotomies and paradoxes, unresolved conflicts and apparent contradictions. These were precisely those rhetorical and epistemological figures that Kondor applied most of the time in his adaptations of classical and modern topics. Therefore his art displays a creative tension between sacred and profane, sense and sensibility, body and soul,

<sup>2</sup> Németh Lajos: Kondor Béláról. In: Kondor Béla grafikai kiállítása. Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba, 1977.

<sup>3</sup> Az ikonográfia ráadásul bizonyos tekintetben félre is vezethet. Ha Kondor művészetét a „kódfejtés” felől vizsgáljuk, akkor elvesz belőle mindaz a formai feszültség, mindaz az „előttes”, pszichés tartalom, amely Kondor művészetének erejét adja, és komplexitását élteti. Vagyis egy olyan értelemben revideált és „pszichologizált” ikonológia lehet a legalkalmasabb Kondor interpretálására, mint amelyet Georges Didi-Huberman szorgalmaz: *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*. Minuit, Paris, 1990.

<sup>2</sup> Lajos Németh: Kondor Béláról. In: Kondor Béla grafikai kiállítása. Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba, 1977.

<sup>3</sup> Moreover, iconography may also be misleading in a sense. If one approaches Kondor’s work with the critical apparatus of “decoding”, it loses all the formal tension, all the psychological content of the “prior” that makes Kondor’s work so powerful and complex. Therefore, perhaps such a reconsidered and “psychologised” iconography may be the most suitable for Kondor’s interpretation as the one proposed by Georges Didi-Huberman: *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*. Minuit, Paris, 1990.





lelket, a klasszikát és a modernitást.<sup>4</sup> És ami ma ebben a művészeti gondolkodásban a legizgalmasabb és korábban (nem mellesleg saját korában is) a leginkább zavarba ejtő lehetett: Kondor az eltérő világok és rendszerek konfliktusát káoszba és kaotikus vonalhálóba fojtotta. Ekként – a különbségeket megszüntetve és meg is őrizve – mintegy saját grafikai stílusával, kézjegyével ragasztotta, tapasztotta össze a hibrid világokat, a különféle mennyeket és poklokat, a jelen és a múlt színes kaleidoszkópjait.

## Dózsa

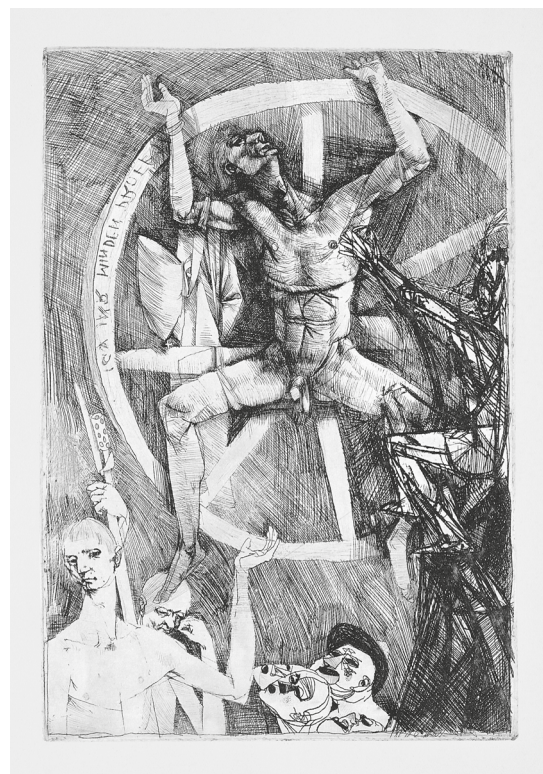
Kondor diplomamunkája, az 1956-os (!) *Dózsa*-sorozat elválaszthatatlanul összefonódott nemcsak az egykori „ellenforradalommal”, de annak elhallgatásával is.<sup>5</sup> Nemcsak Kondor életében, de később se nagyon kapcsolta össze senki a sorozatot 1956-tal – írásban legalábbis bizonyosan nem.<sup>6</sup> A Kádár-rendszer bukása és az 1956-os forradalom rehabilitációja után viszont Kondor alakja hirtelen a feledés homályába merült, egészen napjainkig, amikor festményei hihetetlen áron kelnek el a műtárgypiacon. Az „1956-os”, vagyis a budapesti eseményekre reflektáló, „forradalmi” *Dózsa* alakja amúgy tény és fikció elválaszthatatlan keveréke. Egy

<sup>4</sup> E tekintetben tanácsos Kondor „klasszikus” stílusát is Jacques Ranciere esztétikai politikája, a médium önreflexív kritikai használata felől szemlélni. Kondor ugyanis másként használja az eredeti médiumokat és képi retorikákat: mintegy eltéríti azokat a Ranciere-t is inspiráló szituacionisták szellemében, és „tűnődő képeket” alkot, melyek nemcsak a témán, de az ábrázolás módján is elgondolkodtatnak. Vö. Jacques Ranciere: *A felszabadult néző* (2008). Ford.: Erhardt Miklós, Műcsarnok, Budapest, 2011.

<sup>5</sup> György Péter a felejtés és az absztrakt univerzalizmus összekapcsolásával zárójelbe teszi Kondor modernitását. Vö. György Péter: *Kádár köpönyege. Magvető, Budapest, 2005. 61–64.* A tudományos-technikai forradalom megjelenítése a gépeken keresztül azonban nagyon is modern, és erőteljesen kötődik a szocialista életvilág mesterséges konstrukciójához, miközben az is tagadhatatlan, hogy a kondori világ egy jelentős részében a napi politika erősen kódolva van. Vö. Rényi András: *Ironikus apokalipszis. Adalékok Kondor kései „ikonográfiai stílusához”.* Művészet, 1984/8. 20–25.

<sup>6</sup> Nem tette, nem tehette meg ezt Perneczky Géza sem 1964-ben, de Mentényi Klára sem 1981-ben.

Vö. Perneczky Géza: Kondor Béla művészetéről. *Valóság*, 1964/5. 88–90. és Mentényi Klára: Kondor Béla *Dózsa*-sorozata. *Művészet*, 1981/10. 8–11. Kondor 1956-os szerepének részletes taglalásához – Kondor feljegyzései és levelei alapján: Győri János: *Művészavatás, mundér, forradalom. Szabálytalan jegyzet 1956-os Kondor-dokumentumokhoz.* Kortárs, 2004/10. <http://www.kortaronline.hu/2004/10/muveszavatas-munder-forradalom/7117>. Győri János átfogó Kondor-dokumentumkötetében az 1956-os diplomavédés igen tanulságos szövegét is leközölte: Kondor Béla: *Küszködni lettél.* Kortárs, Budapest, 2006. 375–396.



Így jár minden próféta | *That's What Happens to Every Prophet* | 1956  
rézkarc | etching | Magyar Nemzeti Galéria | Hungarian National Gallery, Budapest | 17,5 x 11,8 cm

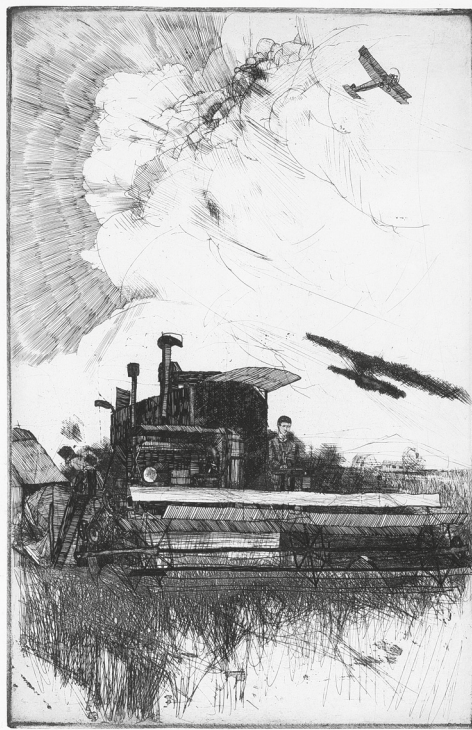
classicist and modern.<sup>4</sup> However, the most exciting and puzzling aspect of this sort of approach to art today (and in Kondor's own time) is probably the way he drowned the conflicts of different worlds and systems in chaos and a chaotic net of lines. In this way – simultaneously eliminating and maintaining differences – he glued together these hybrid worlds, the various heavens and hells, the colourful kaleidoscopes of the present and the past with his own graphic style and personal signature.

## Dózsa

Kondor's diploma work, the *Dózsa*-series (made in 1956!) is inextricably intertwined not only with the 1956 Hungarian “counter-revolution”, but also with the way it

<sup>4</sup> In this respect it may be useful to consider Kondor's “classical” style from the perspective of the aesthetic politics of Jacques Ranciere, that is, the self-reflexive critical use of the medium, as Kondor uses the original mediums and visual rhetorics in different ways: he side-tracks them in the spirit of the situationalists, who also inspired Ranciere, and creates “brooding images” that make one think not only about the topic, but also about the means of representation. See. Jacques Ranciere: *A felszabadult néző / The Emancipated Spectator* (2008). Trans.: Erhardt Miklós, Műcsarnok, Budapest, 2011.





Kombájn a hevesi járásban | Combine in Heves District | 1959  
rézkarc | etching | magángyűjtemény | private collection | 29,1 x 19,6 cm

biztos: a *Dózsa-sorozat* (*Jelenetek Dózsa György életéből*) jelentős hányada 1956 nyara (Kondor diplomavédése) előtt készült, vagyis a művek nagy részét nem az októberi harcok inspirálták. Már csak azért sem, mert a forradalom leverése idején Kondor vidéken, a nagyatádi tiszti iskolában tartózkodott tartalékos honvédként. Más kérdés, hogy a valós politikai és katonai eseményektől függetlenül is erősen vonzódott a háború és a technika világához.

A *Dózsa-sorozat* korabeli „politikai” olvasóinak valószínűleg nem nagyon kellett magukat arra kényszeríteni, hogy abban ne egy szovjetellenes nemzeti forradalmat, hanem egy protokommunista népfelkelést lássanak. Egyszerűen nem látták, vagy nem hitték el az összefüggést. Talán hasonló módon sikkadt el Kondor stílári forradalma is, hiszen a *Dózsa-sorozat* óta nemhogy avantgárd, de még csak realista művész hírében sem állott. Hivatalos berkekben inkább retrográd különnek tekintették, aki a klasszikus művészethez, jelesül Dürer, Schongauer és Rembrandt munkásságához fordult inspirációért. Épp ezért Kondor névértéken (a szocialista realizmus szempontjai szerint) nem is felelhetett meg a szocialista művészeti ideológia egyik fontos kívánalmának, a korszerűségnek. Látszólag ugyanis nem korabeli témákat jelenített meg klasszikus köntösben. De Kondor célja éppen ez volt! Eltávolodni a szocialista realizmus esztétikailag súlyosan kompromittált doktrínájától, de mégis egyfajta (vagy inkább másfajta) realizmust űzni.

subsided into silence.<sup>5</sup> Nobody linked the series – officially about the 1514 uprising, led by György Dózsa – with 1956, neither during Kondor’s lifetime, nor after, at least not in writing.<sup>6</sup> On the other hand, after the fall of the Kádár-regime and the rehabilitation of the 1956 revolution, Kondor was quickly forgotten. This did not change until a spectacular turn in recent years: today his works are sold at incredible prices at the art market. Anyways, Kondor’s “revolutionary” Dózsa, a figure reflecting the events of 1956 in Budapest, is an inseparable mixture of fiction and reality. One thing is for certain, however: a significant part of the *Dózsa-series* (*Scenes from the Life of György Dózsa*) was made before the summer of 1956 (that is, before his graduation), therefore most of these works were not inspired by the fighting in October. Moreover, during the time of fighting, when the revolution was routed, Kondor was not in Budapest at all: as a reserve soldier, he stayed at the school for army officers at Nagyatád. On the other hand, while he did not participate in the real political and military events, he had a strong penchant for the world of war and technology.

For the contemporary “political” readers of the *Dózsa-series* probably it was not difficult to see a post-communist uprising in these pictures instead of an anti-Soviet national revolution. They simply did not see or did not dare to believe the connection. Probably Kondor’s stylistic revolution was left unnoticed in a very similar way, as after the *Dózsa-series* he was not considered to be an avant-garde artist, but neither even a realist one. Officially, he was mostly regarded to be an eccentric retrograde, an artist who would find his inspiration in classical art, namely the works of Dürer, Schongauer and Rembrandt. For this very reason, Kondor could, by

<sup>5</sup> By connecting forgetting with abstract universalism, Péter György brackets Kondor’s modernism. See: György Péter: Kádár köpönyege. Magvető, Budapest, 2005. 61-64. However, the representation of scientific-technological revolution through machines is definitely a modern trait, which can be obviously linked to the artificial construction of the socialist life-world. On the other hand, it would be hard to deny that daily politics is strongly coded in a considerable part of Kondor’s oeuvre. See: Rényi András: Ironikus apokalipszis. Adalékok Kondor kései „ikonográfiai stílusához”. Művészet, 1984/8. 20-25.

<sup>6</sup> Neither Géza Perneczky could do that in 1964, nor Klára Mentényi in 1981. See: Perneczky Géza: Kondor Béla művészetéről. Valóság, 1964/5. 88-90. and Mentényi Klára: Kondor Béla Dózsa-sorozata. Művészet, 1981/10. 8-11. For a detailed analysis of Béla Kondor’s role in the 1956 revolution on basis of his notes and letters, see: Győri János: Művészavatás, mundér, forradalom. Szabálytalan jegyzet 1956-os Kondor-dokumentumokhoz. Kortárs, 2004/10. <http://www.kortaronline.hu/2004/10/muveszavatas-munder-forradalom/7117>. In his comprehensive volume of Kondor-related documents, János Győri also published the text of Kondor’s diploma defence from 1956: Kondor Béla: Küszködni lettél. Kortárs, Budapest, 2006. 375-396.





Ebből adódóan viszont Kondor nem átalított megfelelni a szocialista realizmus másik doktrínájának, hiszen bátran nyúlt szocialista, mi több, forradalmi témákhoz, amit a *Dózsa*- mellett a *Tanácsköztársaság-sorozat* (1958) és a *Felszabadulásunk emlékére* (más néven *Heves*-) sorozata (1959) is bizonyít. A végeredmény viszont valami egészen más lett, mint a kommunizmus és a dolgozó ember dicsérete: egyfajta kifordított, felforgatott valóság, amelyet a *Dózsa*-sorozat esetében legalább annyira inspirált Juhász Ferenc „jeremiádja” (*A tékozló ország*), mint Albrecht Dürer „realizmusa”.

A két „forrás” közötti kapcsolat pedig meglehetősen szürreális, és nemcsak a szó szoros értelmében, nemcsak a történeti distancia, de a perspektíva miatt is. A *tékozló ország* mikrorealizmusa és kozmikus látószöge ugyanis legalább annyira nem reális a szocreál felől nézve, mint Dürer „korabeli” stílusában jeleníteni meg a *Dózsa*-felkelés bukásának történetét – azt a történetet, amely Juhász olvasatában a háború, a métely és az őrző pusztítás, avagy a romlás és a káosz története. Kondor óriási tette pedig éppen az, hogy ezt a káoszt Dürer szikár és minuciózus realizmusával adta vissza. Kiváló példája ennek az *Apocalypsys cum figuris* a hatalmas tankszerű gépezettel és a pokoli aratással, amelyet az emberek véghez visznek segítségével. Innen nézve válik gyilkossá a kerékbetört *Dózsa* figurájának iróniája is, amellyel Kondor tudatosan idézi meg a „vitruviusi embert”, az ideális, humanista emberi testet, amelyet éppen Leonardo da Vinci és Albrecht Dürer vizuális megfogalmazásaiból ismerünk a leginkább.<sup>7</sup>

A háborús pusztulás ábrázolása ráadásul 1956-ban még nyilvánvalóan erősen kötődött a második világháború pusztításához, amelynek nyomai legföljebb csak halványultak az első öt éves tervek lázában. Másrészt pedig ahhoz a hidegháborúhoz is kapcsolódott, amely az



Gyilkosság az olimpián | *Murder at the Olympic Games* | 1972  
olajpasztell, ceruza, papír, farost | oil-pastel and pencil on paper and fibreboard | magángyűtemény | private collection | 34,5 x 51,7 cm

definition, never meet the fundamental requirement of socialist artistic ideology to be modern. Apparently, his works were not the representations of contemporary topics in classical disguise. But this was precisely what Kondor wanted! His intention was to distance himself from the aesthetically seriously compromised doctrine of socialist realism, while still practicing a kind of (or rather *another* kind of) realism. This was why he could consciously meet the other requirement of socialist realism, that of depicting socialist and even revolutionary topics, as it is apply proven by such series of his (apart from the *Dózsa*-series) as the *In Memoriam of the Hungarian Soviet Republic* (*A Tanácsköztársaság emlékére*), 1958, or the one entitled *In Memory of Our Liberation* (*Felszabadulásunk emlékére*), 1959, also known as *Heves*. The final outcome, however, turned out to be something completely different from the praise of communism and the worker: it is a sort of twisted, subverted reality, which – at least in case of the *Dózsa*-series – is as much influenced by the “jeremiad” of Ferenc Juhász (*Wasteful Country* / *A tékozló ország*), as by the “realism” of Albrecht Dürer.

The link between these two above “sources” is rather surreal, not only literally, not only because of the historical distance, but also because of their perspectives. The micro-realism and cosmic perspective of *Wasteful Country* is at least as unreal from the point of view of socialist realism as the representation of the fall of the *Dózsa* uprising in Dürer’s “contemporary” style. (For Juhász, the *Dózsa* uprising was a story of war, blight and mad destruction; a story of decline and chaos.) Kondor’s great achievement was that he managed to represent this chaos with Dürer’s haggard and punctilious realism. The giant, tank-like machines that people use for an infernal harvest in his *Apocalypsys cum Figuris* are perfect examples. This is the perspective that makes the figure of *Dózsa*, broken on the wheel, so terribly ironic: this representation of *Dózsa* consciously evokes the “Vitruvian Man”, the image of the

<sup>7</sup> Érdemes ezen a ponton felidézni és a továbbiakban is észben tartani Aby Warburg nevezetes pátoszformuláit és pszichohistóriáját. Warburg ugyanis nem csupán a művészettörténeti motívumok vándorlástörténetét vizsgálta, hanem azok alkalmazásának pszichológiáját is: dinamogrammnak tekintette a képeket, amelyek visszaadják egy adott kor adott pszichéjének vágyait és félelmeit. Az ikonológia történet azonban másfelé indult el, Erwin Panofsky és többek között Németh Lajos kezében egyfajta neokantiánus ismeretelméletté vált. Ezért állította szembe Didi-Huberman Panofskyt és Warburgot. Panofskyban az ördögűzőt látta és a humanistát, a jelek racionális értelmezőjét, aki eszmetörténetre redukálja az életet; Warburgban viszont a sámánt, a pszichoterapeutát, aki érzelmileg, empátikusan közelít az alkotófolyamathoz, és nem a kézenfekvő jelentésre fókuszál, hanem azokra a tartalmakra, amelyek különféle pszichés mechanizmusokon (helyettesítés, áttolás) keresztül a motívumokban és az ábrázolás technikájában megjelennek. Vö. Georges Didi-Huberman: *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit, Paris, 2002.



A forradalom angyala | *The Angel of Revolution* | 1956  
olaj, vászon | oil on canvas | Petőfi Irodalmi Múzeum | Petőfi Literary Museum,  
Budapest | 200 x 110 cm

ötvenes években tombolt a legintenzívebben. A *Dózsa*-sorozat jelentése ekként mozdulhatott el az antifasiszta, kommunista éthosz irányába, miközben konkrét politikai-forradalmi allúziói láthatatlanok maradtak. Nagyon elgondolkodtató ebben a tekintetben a kései *Dózsa-mű*, a *Dózsa-oltár* helye és szerepe is Kondor életművében. *Dózsa* az idők során – talán Kondor egyik művészi alteregójaként is – profetikus, szent figurává magasztosult, eltűnt mellőle a történelmi realitás, egyfajta proletár Krisztus lett belőle.

A forradalom és a pusztítás azonban nem lanyhult Kondor művészetében, a *Várostrom* éppúgy erről szól, mint ahogy az Auschwitznak szentelt rézkarc is, amely nem annyira a holokausztnak, mint inkább a fasiszta népiértésnek állít sokkoló vizuális emlékművet. A hatvanas években a hatalmas repülő férfi és a tüntető nők éppúgy az erőszak égisze alatt születtek, mint az 1972-es müncheni olimpia eseményeire reagáló apró festmény, ahol – humanista olvasatban! – a brutális terrorakció épp az olimpia tiszta szellemét szentségtelenítette meg. Miközben egy másik – pszichohistorikus – értelmezésben a merénylet az elvont (klasszikus, humanista) ideákat rántotta vissza a mindennapi, politikai valóság talajára, a palesztin terroristák és a német kommandósok közötti tűzpárbaj ábrázolásával. Ez a fajta politikai értelmezés

idealized, humanist view of the human body, which one may know best from the works of Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer.<sup>7</sup>

Moreover, in 1956 the representation of the destruction caused by war was still linked with the devastation suffered during the Second World War, the memories of which could only fade a little in the feverish times of the first five-year plans. The historical context of these works includes the Cold War as well, which also significantly influenced the 50s. This is why the meaning of the *Dózsa*-series could shift towards the communist ethos of anti-fascism, while its specific political-revolutionary allusions remained invisible.

In this regard, the position and role of the late *Dózsa*-work, the *Dózsa-Altar* is especially thought-provoking in Kondor's career. Over time, the figure of *Dózsa* – perhaps as an artistic alter-ego of Kondor – has grown to be a prophetic, holy figure: its contextualising historical reality gradually faded, and he became a sort of proletarian Christ.

However, the revolution and the destruction did not abate in Kondor's work at all: both his *Castle-siege* (*Várostrom*) and his copperplate about Auschwitz tackle these issues; the latter work does not deal so much with the Holocaust, but rather becomes a shocking visual memorial of fascist genocide. Kondor's 1960s figures such as that of a huge, flying man or his protesting women were also born under the aegis of violence, similarly to his tiny painting about the Munich Olympic Games, in which – according to the humanist reading! – the brutal act of terrorism desecrated the pure spirit of the Olympics. According to another – psycho-historical – interpretation, however, the assassinations pulled back one's abstract ideas to the ground of everyday political reality.

This kind of political interpretation may very well

<sup>7</sup> At this point, it may be worth recalling and keeping in mind Aby Warburg's famous pathos-formula and psycho-histories. For Warburg did not merely explore the migration of motifs through art history, but also the psychology of their application. He regarded images as dynamograms that reflect the fears and desires of the psyche of the given period. However, the history of iconology took another direction, and in the work of such critics as Erwin Panofsky and Lajos Németh among others, became a kind of neo-kantian epistemology. This is why Didi-Huberman contrasted the figures of Panofsky and Warburg. He saw Panofsky as an exorcist and a humanist, the rational interpreter of signs, who reduces life to a theory of ideas, whereas he saw Warburg as a shaman, a psycho-therapist, who approaches the creative process with emotions and empathy, someone who does not focus on the obvious meaning, but rather on those contents which appear in motifs and techniques of representation through various psychic mechanisms (as displacement or substitution). See: Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit, Paris, 2002.





visszamenőleg árnyalhatja, vagy át is írhatja egyes művek jelentését, példának okáért az 1956-os *Kivégzését*, amely éppen Németh Lajos otthonában, a világtól némiképp elzárva válhatott az emlékezés és az ellenállás helyévé – nem is annyira kommentárként, mint inkább mementóként, hiszen a jelenetet nyilvánvalóan nem egy modern kivégzés inspirálta. Kondor művészete azonban nem csak a szellem elzárt tereiben működött: Erdély Miklós éppen azt a döbbenetet emelte ki visszaemlékezésében, amely a tanácsköztársaság emlékére készített 1959-es nagyméretű angyal (*A Forradalom angyala*) bemutatását kísérte Kondor 1960-as, első önálló kiállításán. A döbbenet oka persze a kommunista és a katolikus ideológia kontaminációjában keresendő, mert akkor és ott – az első közkegyelem előtt – talán még senki sem mert arra gondolni, hogy ez az angyali figura valójában nem 1919, hanem 1956 forradalmára utal. És minden bizonnyal arra sem, hogy a forradalom jószágos angyala nem is annyira a szabadság, hanem inkább a fegyelem és a hatalom allegorikus figurája, mivel William Blake valószínűleg nem tartozott a politikusok és a proletárok napi betevő szellemi táplálékához.

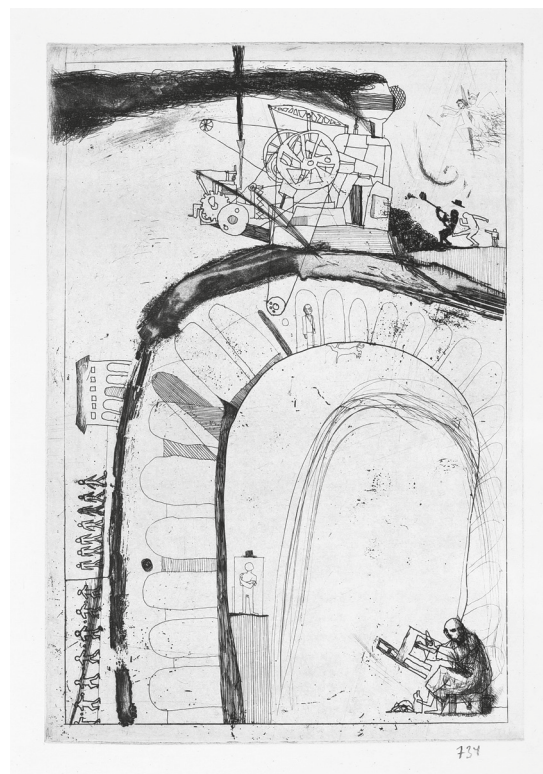
## Blake

Kondorról úgy hírllett, hogy az egyik kedvenc könyve *Avvakum protopópa önéletírása* volt, és talán az sem véletlen, hogy halála után nem sokkal az „utolsó ikonfestő” szerepét utalták ki neki, mígnem a művészettörténeti hermeneutika Szent Antal alakjában lelt rá személyének égi mására.<sup>8</sup> Pilinszky már Kondor első, 1960-as önálló kiállításának megnyitóján is prófétát kiáltott, Pernecky Géza is Jónás alakját emelte ki az életműből, Németh Lajos pedig több ízben is a prófétákkal vacsorázó Blake-hez hasonlította barátját.<sup>9</sup>

Az ágáló prófétaként azonosított Kondor-képet természetesen az életmű is igazolja. Mindenekelőtt a *Blake-sorozat*, valamint a *Madách-sorozat*, amelyben Kondor a legnagyobb hangsúlyt éppen a jövőre, Madách

<sup>8</sup> Németh Lajos: Kondor Béla. Corvina, Budapest, 1976. 10. Kovács Péter: Az utolsó ikonfestő. Kortárs, 1973/3. 466–468. Rényi András: A mítosz képétől a kép mítoszáig. Kísérlet egy Kondor-rézkarcképhermeneutikai értelmezésére. Művészettörténeti Értesítő, 1988/1–2. 1–16. Rényi ugyan nem tekinti a rézkarcot önarcképnek, az elemzés egésze azonban mégis erre mutat.

<sup>9</sup> Pilinszky János. Az első önálló Kondor-kiállítás megnyitója (1960). In: Kondor Béla: Küszködni lettél. Szerk.: Győri János, Kortárs, Budapest, 2006. 399. Pernecky Géza: Jónás a város falai előtt. In: Tanulmányút a pávakertbe. Magvető, Budapest, 1969. 278–290.



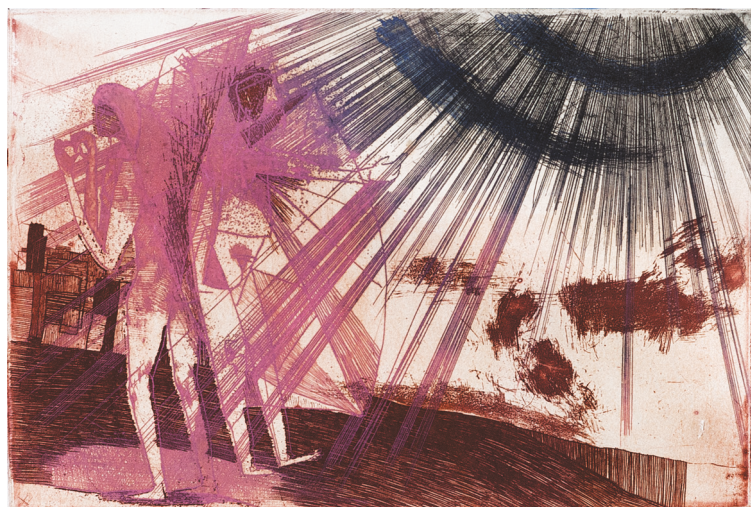
Pokolbeli szerkezet | *Infernal Structure* | 1963  
rézkarccal | etching | Magyar Nemzeti Galéria | Hungarian National Gallery, Budapest  
29 x 19,8 cm

retroactively refine, or even rewrite the meaning of several works, for example that of his 1956 *Execution* (*Kivégzés*). This work could become the place of remembering and resistance precisely because it remained somewhat secluded in the home of Lajos Németh, functioning not so much as a political comment, but rather as a memento, as the depicted scene was obviously not inspired by a real-life execution. Kondor's art, however, did not only work in secluded intellectual spaces: in his memoirs, Miklós Erdély emphasised the astonishment people felt at beholding the 1959 large-scale angel (*The Angel of Revolution / A forradalom angyala*), made so as to commemorate the republic of councils, at Kondor's first solo exhibition in 1960. The shock, of course, was caused by the contamination of communist and Catholic ideologies: at the time – before the first amnesty after the revolution – probably nobody had the courage to point out that this angelic figure actually does not relate to the revolution of 1919, but rather to that of 1956. Most people probably also did not realise that the benevolent angel of revolution is not so much the allegorical figure of freedom, but rather that of discipline and power: doubtless, William Blake was not part of the daily intellectual provisions of either politicians or proletarians.

## Blake

Rumour has it that one of Kondor's favourite books was the *Autobiography of Protopope Avvakum*, and probably





Sugárzás (Blake és az angyal) | *Radiation (Blake and the Angel)* | 1962  
rézkarc | etching | Magyar Nemzeti Galéria | Hungarian National Gallery, Budapest | 16,5 x 25 cm

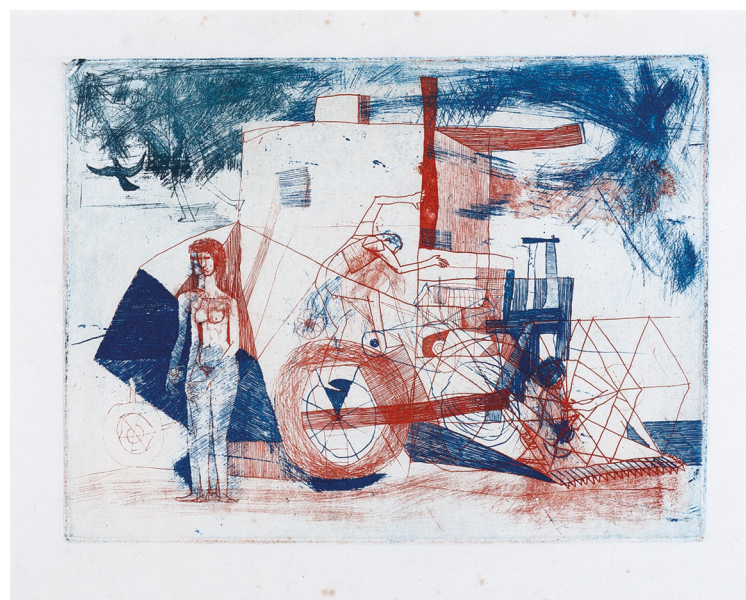
disztópiájára, a falanszterre helyezte.<sup>10</sup> A kilenc litográfia és két rézkarc közül három is a falanszterről szól. A *Sok más hasonló közt ez egy falanszter* című nyomaton a „klasszikus” kondori világ látható, melyet a gépek uralnak, valamint egy angyal figura, aki nyilván nem más, mint az Ádámot kísérő Lucifer. A *lombok eltört, újrakezdhetem* litográfián a Madách által a szigorú rend helyeként vizionált falansztert már egyértelműen a Kondor számára oly kedves káosz uralja. A *Pokolbéli szerkezeten* pedig a speciálisan erre a célra kifejlesztett mezőgazdasági gép mellett képzőművészeti reflexióként a széklábat farigcsáló Michelangelo kerül a középpontba. Eközben a falanszterben és a *Madách*-sorozat egészében is csak mellékszereplő a művészet, és ha a *Kepler*-metszetre és a *Kiűzetés* ábrázolására is visszagondolunk, akkor a *Madách*-sorozatot tematikailag leginkább az ismeretelmélet és a tudásvágy hatja át, mintha Kondor is azt kérdezné Madáchcsal együtt, hogy valóban „ez-é” az ember tragédiája: a nyughatatlan reflexió a világ folyására. Ha Kondor *Madách*-sorozatának legfontosabb helyszíne a falanszter, akkor a *Blake*-sorozat érzelmi és intellektuális központja a *Próféciák* pokla, azon belül pedig az „emlékezetes ábrándok”, a pokolbéli nyomdával és a pokolbéli malommal, és úgy összességében a „gonosz” nézőpont-jával.<sup>11</sup> A metszeten maga Blake is sötét figuraként, kalapos, fekete alakként jelenik meg, aki Ádámhoz hasonlóan a tudást keresi, és tőle eltérően meg is találja azt a „sötét oldal” segítségével. Útja során Blake-et is egy angyal kíséri, de ő – Lucifertől eltérően – a menny lakója, ám egyáltalán nem oly készséges kalauz,

<sup>10</sup> A *Madách*-sorozatról bővebben: Varga Emőke: Folytatás vagy újraírás? Kondor Béla illusztrációi Az ember tragédiájához. <http://www.madach.hu/tanulmanyok/SzimposiumIV/vargaemoke.htm>.

<sup>11</sup> William Blake: Egy emlékezetes ábránd. In: *Versek és próféciák*, Budapest, 1959. <http://mek.oszk.hu/00300/00331/00331.htm>.

it was also not a coincidence that shortly after Kondor's death he was designated as the “last icon painter”, until the hermeneutics of art history found the celestial copy of his personality in the figure of Saint Anthony.<sup>8</sup> The poet Pilinszky proclaimed him as a prophet as early as in 1960, at the opening of his first solo exhibition, besides, Géza Perneczky also highlighted the figure of Jonah in Kondor's oeuvre, and Lajos Németh compared his friend several times to Blake, the poet who used to dine with prophets.<sup>9</sup>

The image of Kondor as an agitating prophet is, of course, confirmed by his oeuvre as well, most importantly by his *Blake*-series and his *Madách*-series (in which Kondor mostly emphasised the future, Madách's dystopia, the phalanster).<sup>10</sup> From the nine lithographs and two etchings, three focus on the phalanster. His print *This Phalanster is one of a great number* (*Sok más hasonló közt*



Magnina Trilladora | 1962  
színes rézkarc | coloured etching | Magyar Nemzeti Galéria | Hungarian National Gallery, Budapest | 19,5 x 25 cm

<sup>8</sup> Németh Lajos: Kondor Béla. Corvina, Budapest, 1976. 10. Kovács Péter: Az utolsó ikonfestő. *Kortárs*, 1973/3. 466-468. Rényi András: A mítosz képétől a kép mítoszáig. Kísérlet egy Kondor-rézkarc képhermeneutikai értelmezésére. *Művészettörténeti Értesítő*, 1988/1-2. 1-16. Although Rényi does not consider the etching to be a self-portrait, his analysis as a whole validates such an interpretation.

<sup>9</sup> Pilinszky János. Az első önálló Kondor-kiállítás megnyitója (The opening of the first Kondor exhibition, 1960). In: Kondor Béla: *Küszködni lettél*. Ed.: Györi János, *Kortárs*, Budapest, 2006. 399. Perneczky Géza: Jónás a város falai előtt. In: *Tanulmányút a pávakertbe*. Magvető, Budapest, 1969. 278-290.

<sup>10</sup> About the *Madách*-series in more detail, see: Varga Emőke: Folytatás vagy újraírás? Kondor Béla illusztrációi Az ember tragédiájához. <http://www.madach.hu/tanulmanyok/SzimposiumIV/vargaemoke.htm>





Savonarola | 1961  
olaj, farost | oil on fibreboard | magángyűjtemény | private collection  
44 x 33,5 cm

mint a tagadás szelleme, így Blake-nek saját magának kell felkutatnia az igazságot. Ezt firtatja akkor is, amikor prófétákkal (Ézsaiással és Ezékiellel) vacsorál, és ezt keresi a valóságot „printelő” nyomdában és a lelkeket őrlő malomban is. Abban a malomban, amely Blake eredeti elképzelése szerint is egy rettenetes, pokoli gyár lehetett. Kondor nézőpontjából pedig talán éppen egy mezőgazdasági gépgyár, ahol „maquina trilladorakat”, azaz aratógépeket, kombájnokat raknak össze – ezért jelenik meg a *Magnia Trilladora* metszeten nemcsak az a nő, aki Trilladorának tűnhet, hanem egy aratógép is, ami egyrészt a „tragikus zseni” humoráról, másrészt nyelvismertetéről is tanúskodhat. Ebben a Blake-féle gyárban található meg az a csontváz is, amely a *Képzeleted megtévesztett engem* kompozíción látható, némiképp erotikus helyzetben, és amit a malomban – ez pedig már Blake gyilkos humoráról tanúskodik – „Arisztotelész Analitikája gyanánt tiszteltek”.<sup>12</sup>

Kondor, a próféta azonban nemcsak tudni akart, nemcsak Ádám figurája vonzotta, hanem Éváé is, avagy a kísértő nőé. Gyönyörű darabjai ennek a Szent Antal megkísértése téma különféle verziói, de innen kell elindulni a *Szent Péter és egy nő II.* (melyet valószínűleg Nagy László azonos című verse ihletett) vagy a *Savonarola* értelmezése felé is. A két Szent Antal-rézkarcon ismét a káosz a főszereplő, hiszen a szentet démoni erők kísértik, amelyek egyrészt az erőszak,

ez egy *falanszter*) shows “the classic” world of Kondor, one ruled by machines and an angelic figure, who is obviously no one other than Adam’s attendant, Lucifer. In his lithography entitled *The glass has cracked. I’ll have to start again* (*A lombik eltört, újrakezddhetem*) the phalanster, this place envisioned by Madách as that of strict order, is already clearly overcome by chaos – a state so dear to Kondor. In his *Infernal Structure* (*Pokolbéli szerkezet*) the chair leg carving Michelangelo takes centre stage, next to the agricultural machine specially developed for this purpose. Art, however, plays only an incidental role in both the phalanster and generally in the *Madách*-series as a whole. When considering the *Kepler*-engraving and his representation of *Exodus*, one realises that the *Madách*-series focuses thematically first and foremost on epistemology and the desire for knowledge, as if Kondor himself were asking together with Madách, whether this is truly the tragedy of man: this restless reflection on the ways of the world.

If the most important scene of Kondor’s *Madách*-series is the phalanster, the emotional and intellectual focus-point of his *Blake*-series is definitely the hell of *Prophecies*, more specifically the “memorable dreams”, with the infernal press, the infernal mill and generally with the perspective of “evil”.<sup>11</sup> The engravings show Blake himself as a black figure with a hat, someone searching for knowledge just like Adam, but, unlike him, he finds it with the help of the “dark side”. On his journey Blake is also accompanied by an angel. This angel, as opposed to Lucifer, lives in Heaven, but he seems to be a much less helpful guide than the spirit of denial, therefore Blake has to find the truth by himself. This is what he is after when dining with the prophets (Ezekiel and Isaiah), and this is what he is looking for in the press that “prints” reality and in the mill that “grinds” souls. This mill must have appeared as a terrible, infernal place in Blake’s visions as well. In Kondor’s perspective, it may appear as a factory of agricultural machines, where such machines are assembled as “maquina trilladoras” that combine harvesters. This is why his *Magnia Trilladora* engravings also display a woman, who may very well be Trilladora, and a harvester machine as well, which testifies of the sense of humour and language skills of the “tragic genius”. Blake’s factory also includes the skeleton one may see in Kondor’s composition entitled *Your Fantasy Deluded Me* (*A képzeleted megtévesztett engem*) in a somewhat erotic position. In the mill this skeleton is “revered as Aristotle’s Analytics” – a fact indicative of

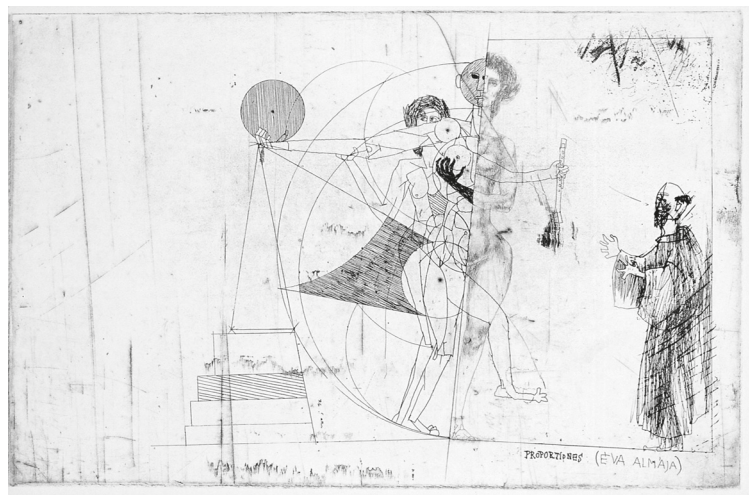
<sup>12</sup> I. m.

<sup>11</sup> William Blake: Egy emlékezetes ábránd / A Memorable Fancy. In: Versek és prófécia, Budapest, 1959. <http://mek.oszk.hu/00300/00331/00331.htm>.

másrészt az erotika arzenáljában manifesztálódnak. A *Savonarola úr a nők bálványa* viszont a rend képe, legalábbis látszólag, hiszen az „ikon” forma igencsak kötött, Kondor azonban az ágáló, önjelölt és amúgy igen karizmatikus próféta alakját olyan kis „kommentárokkal” veszi körül, melyek többféleképpen is értelmezhetőek. Történetileg a Domonkos-rendi szerzetes és prédikátor aszketikus vonzerejéről tesznek tanúságot, illetve az általa követelt morális megtisztulásról, amely a Borgia pápát, VI. Sándort is erősen érintette – Savonarola ugyanis a kétes erkölcséről közismert pápát egész egyszerűen az Antikrisztussal azonosította. Nem mellesleg az egyházreformer szerzetes tevékenysége a luxuscikkeket (köztük a díszes oltárokat és képeket) is érintette, melyeket Firenze-szerte nagy máglyákon égettek el, egészen a pápai csapatok megjelenéséig. A kis képecskék azonban tagadhatatlanul a jelenre is reflektálnak, hiszen az önjelölt, rabruhas vallási vezető fején csillag ékeskedik, egy másik kis képen pedig modern bombák hullanak a karjai alól. A politikai és a társadalmi utalás tehát egyértelmű, csak éppen azt nem lehet tudni, hogy ki is a szatíra célpontja, kik is azok a bizonyos „hamis próféták”: a rossz kapitalisták és a buta papok, vagy esetleg a rossz kommunisták, vagy netalán tán – a munkások és a prolik jellegzetes perspektívájából – maguk a politikusok, úgy *en bloc*?

Savonarolához hasonlóan Dante és Vergilius is aktualizált klasszikus figurák Kondornál, akik végigjárták az akkori világot a Pokoltól a Mennyig, és most kénytelenek szembenézni – az Idő múlásán – a modernizáció tényével és az esztétikum vadonatúj forrásával, az iparral. Hasonló helyzetbe kerül Kondor legszebb kései Krisztus-ábrázolásán a Megváltó is, hiszen a háttérben egy traktor és panelházak sora teremti meg a szocialista *couleur locale*-t. Hasonlóképpen a hely szelleme adta volna a végső kulcsot a sokszor és sok helyen elemzett Kondor-főmű, a *Szentek bevonulása* hatásmechanizmusához is. A különféle szentekből álló, vidám, karneváli „bolondok

Éva almája (Arányok) | *Eve's Apple (Proportions)* | 1969  
rézkarc | etching | Magyar Nemzeti Galéria | Hungarian National Gallery, Budapest | 21,5 x 33 cm



12



Az idő múlása. Dante és Vergilius | *The Passing of Time. Dante and Virgil* | 1963  
olajpasztell, papír | oil-pastel on paper | Szent István Király Múzeum | King St. Stephen Museum, Székesfehérvár  
62 x 88 cm

Blake's acrid sense of humour.<sup>12</sup>

Kondor the *prophet*, however, did not only want to know, he was not only attracted by the figure of Adam, but also by Eve, by the figure of the tempting woman. Kondor's different versions on the theme of the temptation of Saint Anthony are perfect examples of this, but this is also the best point of departure for the interpretation of such works as *Saint Peter and a Woman II* (*Szent Péter és egy nő II.*) (probably inspired by László Nagy's poem of the same title), or *Savonarola*. The two etchings about Saint Anthony feature chaos again: the saint is tempted by demonic forces manifesting as arsenals of violence and eroticism. However, his *Mr. Savonarola Is Women's Idol* (*Savonarola úr a nők bálványa*) is apparently an image of order. Only apparently, as although the "icon" form is rather strictly set, Kondor surrounds the figure of the agitating, self-appointed, and otherwise most charismatic prophet with ambiguous "comments" that could lead towards various kinds of interpretations. From the historical point of view, these works represent the ascetic attractiveness of the Dominican monk and preacher, and the moral purification he stood up for. The prophet's demands concerned the Borgia Pope, Alexander the 6<sup>th</sup> as well: Savonarola identified the pope well-known for his dubious moral standards quite plainly with the Antichrist. It is also worth mentioning that the activity of the church-reformer also concerned luxury items (such as ornate altars and pictures), which were burned on huge bonfires in the streets and squares of Florence, until the arrival of the papal troops. These small pictures, however, undoubtedly reflect on the present, too, as there is a star on the head of the self-appointed religious leader in prison uniform, while in another picture modern bombs

<sup>12</sup> I. m.





menete" ugyanis a Kereskedelmi Kamara székházának freskójaként vonult volna be a Szent Péter által őrzött mennyei városba, mégpedig – a kép feliratának értelmében – egy amerikai(!) spirituálé dallamára: „*When the Saints Go Marching in*”. Ehhez képest a valóban tragikus *Pléhkrisztus* szinte teljesen mentes az iróniától, és bizonyos értelemben a káosszal szembeállított Hit, avagy a Rend képe is, csakúgy, mint a *Dürer*-sorozat, az *Igazsággal*, az *Arányokkal*, és a *Melankólia* tudós művészeivel (aki magába roskad a platóni tökéletes test mellett). A rendhez, a rációhoz és a humanitáshoz való viszony komplexitása jelenik meg az *Arányok* szerzetesének (avagy prófétájának) figurájában, akiben az erotikus vágy és az intellektuális aszkézis konfliktusa érhető tetten. A még a prófétát is elbűvölő Éva, avagy a bonyolult és csodálatos, mindazonáltal mechanikus szerkezetként felfogott test amúgy Kondornál gyakran visszatérő téma. Ilyen típusú motívum a formailag igen komplex „darázs” is, amely kitüntetett szerepet kap Németh Lajos – Kondor művészetének egészére nézve is meghatározó – értelmezésében. Németh szintén a komplexitást állítja elemzése középpontjába, és a groteszkbe hajló iróniát, de ikonográfiai interpretációjában valahogy mégsem kerül a helyére az a bizonyos darázs.

Megtudjuk, hogy a *Darázskirály* egyszerre lehet szent és profán figura is, trónoló Krisztus és udvari bolond, avagy *clown*, de nem derül fény a darázs központi, képpalkotó szerepére – a rovar inkább csak attribútumként funkcionál. Pontosabban Németh kezében a darázs egyfajta jelentéssűrítő, „idea-villámhárító” lesz, mely magába gyűjti mindazt, amit Németh gondolt Kondorról – vélhetően Kondor önképétől sem teljesen függetlenül. A darázs így mindenekelőtt a repülés és a szabadság szimbólumává válik, a szárnyas angyalok rokonává, aki azonban távolról sem tiszta és éteri lény. Mondhatni veszélyes kis konstrukció, aki Kondor világában a gépek rokona lesz, és a fura, szürreális, részben szerves, részben szervetlen létezőkégyikképviselője. E komplex, szintetikus értelmezés azonban elrejt, háttérbe szorítja a motívum érzelmi és pszichés motivációját, formájának hibrid és kaotikus különlegességét, amely éppen a király teljesen egyszerű és statikus figurájával szemben nyilvánvaló. Ez a fura kis „nem emberi” lény mintha allegorikusan magába sűrítene mindazt, ami Kondort tudatosan és tudattalanul is vonzotta: a precíz tudományt, a macsó technikát, a humánumon inneni animalitást és a „fullánkos” erotikát.

Vasbetonszerelő

Kondor legkevésbé kanonizált arca a *melós*, egyúttal viszont talán a legizgalmasabb is, mert visszahelyezi művészetét abba a világba, amelyben létrejött. Hiszen a



Darázskirály | *Wasp King* | 1963  
olaj, vászon | oil on canvas | Xantus János Múzeum, Patkó Imre Gyűjtemény  
János Xantus Museum, Imre Patkó Collection, Győr | 28 x 34 cm

are falling from under his arms. Therefore the political and social references are clear, only, it is hard to say who the target of this satire is, who the “false prophets” are: are they the bad capitalists and the dumb priests, or are they the bad communists, or perhaps – from the typical perspective of workers and proletarians – are they the politicians themselves, *en bloc*?

Like Savonarola, Dante and Vergil are also actualised classical characters in Kondor's oeuvre. They have travelled the world of their times from Hell to Heaven, and now, as time has passed, they are forced to face modernisation and the new source of aesthetics: industry. The Saviour finds himself in a very similar situation in Kondor's most beautiful late representation of Christ, as the *couleur locale* of the background is created out of images of blocks of flats and a tractor. It is similarly the local spirit that could be the ultimate key to one's understanding of Kondor's main work *Marching of the Saints* (*A szentek bevonulása*), a work analysed many times at many places. The cheerful, carnivalesque “procession of fools” consisting of various saints was to enter the heavenly town guarded by Saint Peter as the fresco on the walls of the headquarters of the Chamber of Commerce, accompanied by the melody of an American (!) spiritual, *When the Saints Go Marching in*, as it is prescribed by the picture's inscription. In comparison, Kondor's truly tragic *Tin Christ* (*Pléhkrisztus*) is almost completely devoid of irony: it is a picture of Faith or Order opposing chaos, very similarly to his *Dürer*-series with its *Truth*, *Proportions* and the scholar-artist of *Melancholy*, a figure sunk in himself juxtaposed to the perfect Platonic body. One may witness the complexity of Kondor's relation to rationality and humaneness in the figure of the monk (or prophet) of his *Proportions*



Faliszekrény | *Cupboard* | 1969  
olaj, fa | oil on wood | magángyűjtemény | private collection  
49 x 25 x 9 cm

történelmi távlatok, a művészettörténeti hagyományok (képi és intellektuális toposzok) és a mitikus (klasszikus, biblikus és misztikus) élmények mellett (vagy talán azok előtt!) Kondor nagyon is korának gyermeke, sőt „enfant terrible” létezője volt. Még akkor is, ha a szocializmust és annak hőseit, illetve heroikus építését meglehetősen iróniával, esetenként maró szatírával kezelte, ami meglepő módon valahogy mégis átjutott a politikai szűrőkön, valószínűleg Németh Lajos (és talán mások) hathatós támogatásával.

Az 1958-as *Műtűcsök felbocsátása* például egyértelmű utalás a szovjet úrkutatás diadalára, az első szputnyik 1957-es fellövésére, amellyel a tudományos-technikai fejlesztések terén a Szovjetunió maga mögé utasította az Egyesült Államokat. A pürrhoszi győzelem jelentősége azonban talán már a katonatiszt búskomor arcáról is leolvasható, de még inkább Kondor négy imádkozó szentjéről, akiknek micisapkája félreérthetetlenül és gúnyosan utal a szocialista munka aszketikus hőseire. Hasonló, de már kifejezetten gyilkos irónia hatja át Kondor oltárba foglalt önarcképét, a *Faliszekrényt*, azt a kisméretű, fából készült oltárszekrényt, melyen már nem egy szent vagy egy történelmi figura jelenik meg, hanem maga a művész, a szakik jellegzetes micisapkjában.

(*Arányok*), a figure characterised by the conflict of erotic desire and intellectual asceticism. In Kondor's work the figure of Eve, who enchants even the prophet, or that of the body, conceived as a complex and sophisticated but nevertheless mechanical device, are recurrent motifs. The formally especially complex “wasp” is another example of such motifs, one that plays a crucial role in Lajos Németh's influential interpretation of Kondor's oeuvre as a whole. Németh's analysis also focuses on Kondor's complexity and the use of irony that verges of the grotesque, yet somehow this particular wasp does not manage to find its proper place within his iconographical interpretation. One may learn that the *Wasp King* (*Darázskirály*) can be both a sacred and a profane figure, enthroned Christ and court jestler or clown, but the wasp's crucial role in the formation of images is not revealed at all: in Németh's analysis the wasp functions as a mere attribute. More specifically, the wasp becomes a site of condensed meaning, a “lightning rod” of ideas that collects everything that Németh thought about Kondor, presumably not completely independently of Kondor's own view of himself. Thus the wasp becomes first and foremost a symbol of flying and freedom, a relative of the winged angels, but far from being pure and ethereal. A dangerous little construct, one could say, a relative of machines in Kondor's world, one of the representatives of his strange, surreal, partly organic, partly inorganic beings. This complex, synthetic interpretation, however, hides and overshadows the emotional and psychic motivation behind the motif, the hybrid and chaotic peculiarity of its form, something obvious when juxtaposed with the completely simple and static figure of the king. This odd little “non-human” creature seems to condense everything that inspired Kondor both consciously and unconsciously: precise science, macho technique, animality on this side of humaneness and “stinging” eroticism.

#### Ferroconcrete Worker

Kondor's least canonised face is the *worker*. However, perhaps it is also the most exciting one, as it takes his art back to the world in which it was born. After all, besides (and perhaps even before) the historical horizons, the traditions of art history (visual and intellectual figures) and the mythical (classical, Biblical and mystical) experiences, Kondor was also very much a man (or child) of his time, even its “enfant terrible”. He was that even if he treated socialism, its heroes, and the heroism with which it was built with considerable irony and sometimes with explicit sarcasm. In this respect it is surprising how his work could avoid political censorship – a fact that probably owes a lot to the effective support of László Németh (and maybe



Ráadásul Kondor az alkoholizmus, de legalábbis a kocsmai kultúra félreérthetetlen attribútumával, a borospohárral ábrázolja magát, amelybe apró emberkék hullanak bele, miközben a háttérben kibontakozik az ember tragikomédiájának háttere: az épülő modern, szocialista, ipari világ.

Az sem véletlen, hogy barátja és vitapartnere, Erdély az „ivó embert” látta Kondorban, a szocializmus eltagadott és elhallgatott hőst, a meghasonlott melóst, aki univerzális tudása ellenére sem lel otthonra és nyugalomra „saját” szocialista világában. Erdély interpretációjában persze Kondor még ezt is – mármint az ivást és az alkohol szakszerű alkalmazását – heroikus és tragikus magasságokba emelte. Állítólag úgy ivott és beszélt, mint egy vasbetonszerelő munkás, miközben többet tudott a művészetről, mint akármelyik akadémikus esztéta.

Talán ennek a fura, „más” („tudós proli”) alternatív művész imáznak is része volt abban, hogy Kondor szívesen festett meg kifejezetten szocialista témákat, és egy egész sorozatot szentelt a szocializmus dicséretének, amelyben Heves megye iparát ábrázolta bányákkal, kombájnokkal és gyárakkal. Az „ikonos”, arany háttérű festményeket átható szocialista ironia, a kommunizmus maró gúnya már csak emiatt sem halványíthatja el Kondor rajongását a modernitás, illetve a modernizáció, vagy még diszkrétebben az építkezés és az építmények iránt.<sup>13</sup> Remek darabja ennek a *Kohó* és a *Daru* grandiózus konstrukciója, vagy akár a *Régi bánya* gyönyörű rézkarca,



CERNUS Tibor | Angyalföld | Angyalföld District | 1958-1959  
olaj, farost | oil on fibreboard | Magyar Nemzeti Galéria | Hungarian National Gallery, Budapest | 95 x 135 cm

<sup>13</sup> A Kondor-legendának fontos részét képezi a „konstruktőr” figurája, aki maga is épített különféle maketteket és modelleket (autókat, motorokat, repülőket és egy holdkompot is) pálcikából, majd ezeket élete végén elkezdte fotózni is – egyesek szerint a neoavantgárd művészet hatására.



Daru | Crane | 1963  
olajpasztell, papír | oil-pastel on paper | Szent István Király Múzeum | King St. Stephen Museum, Székesfehérvár  
62 x 88 cm

others).

Kondor's 1958 *Artificial Cricket Launch* (*Műtűcsök felbocsátása*), for example, is an unambiguous reference to the triumph of the Soviet space programme, the launch of the first Sputnik in 1957 with which the Soviet Union managed to overtake the United States in terms of technological development. The significance of this Pyrrhic victory, however, becomes clear when one looks at the face of the gloomy army officer, or at Kondor's four praying saints, whose jockey-caps are plain and sarcastic references to the ascetic heroes of socialist labour. One may discern a very similar, devastating sense of irony in Kondor's *Cupboard* (*Faliskekrény*), an altarpiece self-portrait, a small, wooden altar cupboard that does not depict a saint or a historical figure any more, but the artist himself in the typical jockey-cap of workers. Moreover, Kondor portrays himself with the unmistakable attribute of alcoholism, or at least that of pub-culture, a wine cup, into which tiny people are falling, while the background of the tragicomedy of man unfolds behind them: the construction of the modern, socialist, industrial world.

It is also not by mere coincidence either that Erdély, Kondor's friend and debate partner saw Kondor as the "drinking man", the repudiated, suppressed hero of socialism, the blemished worker, who cannot find his place and peace in his "own" socialist world in spite of his universal knowledge. In Erdély's interpretation, of course, even this professional use of alcohol and drinking gains a heroic and tragic air. Legend holds that Kondor drank and spoke like a concrete assembly worker, while he knew more about art than any academic art critic.

Perhaps this "different" ("learned proletarian") image of the alternative artist was one of the reasons why Kondor often painted explicitly socialist themes, and devoted a whole series to the praise of socialism, in which he





Építők (Burkolók) | *Construction Workers (Tilers)* | 1968  
olaj, farost | oil on fibreboard | magángyűjtemény | private collection  
126 x 70 cm | Fotó: Kieselbach Galéria

de a modern konstruktivizmus – mint láhattuk – még az *Isteni színjáték* klasszikus témájába is beolta magát. Közben Dantével és Vergiliusszal a szocializmus építésének mítosza is átértékelődik, hiszen nem tudhatja a néző, hogy hol is jár éppen a két hős, a Mennysországbán, avagy a Pokolban. Az ambivalenciát csak növelheti az a kérdés is, hogy politikailag és gazdaság-földrajzilag merre is járunk: Nyugaton, avagy Keleten, a szocialista, avagy a kapitalista világban. Még az 1958-as *Tanácsköztársaság*-sorozat is csak látszólag tűnik egyértelműnek a proletárforradalom apoteózisával és a szocialista gépi és retorikai arzenál megidézésével. A tömeg kaotikus és karneváli reprezentációja, illetve a tüntetés retorikája ugyanis erősen satirikus. Az egyik transzparens példaként ez olvasható a különféle nyelvű agitprop feliratok között: „hülye aki olvassa illető pasasnak bele nekije”. Még a fenséges gyárak, a szocializmus csúcstermékei, az új világ erősített központjai is ambivalens formai konstrukciók, technikai komplexitásukon túl pokoli asszociációkat keltenek sötét és komor megjelenésükkel, és egyszerre hatja át őket a konstruktív rend és a destruktív káosz, csakúgy, mint Csernus Tibor és Lakner László szürrealista festményeit. Csernus *Angyalföldjét* túlajtott és egyben szétbontott, dekonstruált szocialista

depicted the industry of Heves County, with all its mines, combines and factories. Consequently, the socialist irony that pervades his “iconic” paintings with their golden backgrounds, and the sarcasm he treats communism with should not overshadow Kondor’s enthusiasm for modernity, modernization, and more specifically for building projects and architectural constructs.<sup>13</sup> The magnificent constructions of his *Furnace (Kohó)* and his *Crane (Daru)* are wonderful examples of this enthusiasm, or even the beautiful copperplate of his *Old Mine (Régi Bánya)*, but – as we have seen before – modern constructivism is visible even in his take on the classical theme of the *Divine Comedy*. With the help of Dante and Vergil he manages to revise the myth of building socialism, as the spectator may not know whether the two heroes are in Heaven or Hell. This ambivalence is further increased by the issue of political and economic-geographical location: we do not know where we are, whether this is East or West, socialism or capitalism. Even his 1958 series of the *In Memoriam of The Hungarian Soviet Republic (A Tanácsköztársaság emlékére)* – that stages an apotheosis of the proletarian revolution and evokes the socialist arsenal of machines and rhetoric – is only clear and unambiguous on the surface: Kondor’s representation of the crowd as chaotic and carnivalesque, and the rhetoric of the demonstration creates a highly satirical tone. The grammatically incorrect and often meaningless agitprop captions make that view absolutely clear.

Even the magnificent factories, the top products of socialism, the fortified centres of the new world are ambivalent formal constructs: apart from their technical complexity, their dark and gloomy appearances evoke infernal associations, and they are simultaneously shaped by constructive order and destructive chaos, in a manner similar to the surrealist paintings of Tibor Csernus and László Lakner. Csernus’s *Angyalföld District (Angyalföld)* can be best characterised as a simultaneously exaggerated and deconstructed practice of socialist realism. Lakner’s pseudo-socialist realism in *The Beginning of Can Production (A konzervgyártás kezdetei)* is shaped by a similar image structure, which, however, does not shift towards frottage or a Max Ernst type of decollage, but rather towards the direction of *Neue Sachlichkeit*. Kondor criticises and parodies the madness and irrationality of revolution and war in a similar spirit, though with a different graphic toolkit and with classical stylistic reminiscences. One may

<sup>13</sup> The figure of the “constructor” is also an important element of the Kondor-legend: he made several models (cars, motorcycles, airplanes and even a mooncraft) from sticks and also photographed them towards the end of his life, as a result of the influence of neoavantgarde art according to some critics.







realizmusként lehetne kategorizálni. Hasonló jellegű, de nem a frottázs, és nem a Max Ernst-féle dekolázs, hanem inkább a *Neue Sachlichkeit* irányába mozduló képszerkezet uralja Laknernél *A konzervgyártás kezdetei* pszeudoszocialista realizmusát is. Ugyan más grafikai eszköztárral és klasszikus stiláris reminiscenciákkal, de hasonló szellemben karikírozza Kondor is a forradalom és a háború örületét és irracionálisát. Még a vegytiszta szocreálnak látszó 1959-es *Heves*-sorozatba is belopja magát némi dekadens melankólia, az 1964-es *Kohó* pedig Blake malmát idéző alvilági szerkezet. Innen nézve még az 1968-as *Építők* is dantei allúziókat kelt a két, munkásnak álcázott, göcsörtös ujjú demiurgossal. Az igazi, ipari méretű sokk valahol mégiscsak az atomágyú egyszerre fallikus és militáns felállítása (1959), amely ugyan ironikusan reflektál a hidegháborúra, mégis Kondor már-már perverz technofiliáját emeli piedesztálra, miközben a „haláltánc” különféle figurái egyszerre keltenek klasszikus és neoklasszikus asszociációkat Boschtól és Dürertől Beckmannig és Groszig ívelően. Mindez a hatalmas művészet- és eszmetörténeti tudás azonban nem elsősorban humanista célokat szolgál, a káosz és a pokol megidézése nem pusztán a modern, szocialista lelkiismeret hiányának görbe tükre. Kondor művészetében mintha az emberi elme Warburg-féle pszichohistóriája – a halálösztöntől kezdve egészen a szkopofíliáig – öltene formát, amely látszólag univerzális dimenziókban mozog a bűnbeeséstől az első szputnyik fellövéséig, miközben a groteszk önvizsgálat és a modern kulisszák nagyon is jelenvalóvá (1972-ben és 2012-ben is!) teszik a művész ismeretelméleti és morálfilozófiai vizsgálódásait.



notice a bit of decadent melancholy even in Kondor's 1959 seemingly pure socialist realist *Heves*-series, and his 1964 *Furnace (Kohó)* is a clearly infernal machine reminding the viewer of Blake's mill. From this perspective, even the two demiurges with gnarled fingers, disguised as workers, in his 1968 *Construction Workers (Építők)* create allusions to Dante. However, the real, large-scale shock is the erection of the simultaneously phallic and militant nuclear canon (1959), a work that comments on the cold war in an ironic way, yet puts Kondor's almost perverse technophilia on a pedestal, while the various figures of "dance macabre" evoke simultaneously classical and neo-classical associations ranging from Bosch and Dürer to Beckmann and Grosz. However, this immense knowledge of the history of art and ideas does not serve primarily humanistic purposes, and the evocation of chaos and hell does not merely hold up a critical mirror to the absence of modern, socialist conscience. Kondor's art seems to be a manifestation of Warburg's psycho-history of the human mind, from the death drive to scopophilia, a history set in apparently universal dimensions from the Fall to the launch of the first Sputnik, while Kondor's grotesque self-examination and modern scenes make his epistemological and moral philosophical investigations timely and contemporary, in both 1972 and 2012.